

# CSEHOV ÉLETMŰVE ÉS A NAGYREGÉNY KORSZAKÁNAK LEZÁRULÁSA

Szalma Natália

Az új, a teljesen személyes, a közvetítést nem alkalmazó gondolkodáshoz vezető utat, amelyet minden embernek egyaránt el kell sajátítania, a csehoi életmű kibontakozását megelőző orosz nagyregény úgy mutatja be, hogy az intellektuális közvetítés mellett csak kevesekre szabott arisztokratikus intenciókra hallgatva, olyan hőst választ, aki az 'átlag-', a 'közönséges' emberek világában a teljesség igényét hordozza. E hős néha nem olyannak látja a dolgokat, amilyenek valójában, tehát néha eltévelyedik, különösen amikor lázadó álláspontra helyezkedik, de soha nem közömbös a szellemi kérdések iránt, illetve érdeklődése irántuk mindig őszinte, érdekektől mentes, és ez őt a közönséges, az átlagember fölé emeli. Amikor az irodalomtörténész a 80-as évekre figyel, nemcsak azt látja, hogy a regényműfaj visszaszorult az orosz irodalomban, hanem azt is, hogy a hős megváltozott, vagyis, a nagyregény kompozícióban kitüntetett helyzete már megszűnt.

Szokás arról beszélni, hogy a hősök, a jelentős emberek, és velük együtt a nagy tettek úgymond elfogytak – hogy miért, azt nem lehet tudni. Ha *A Nyugat alkonya* szerzőjének, Spenglernek hiszünk, egyszerűen azért, mert a kultúra kifáradt, előregedett; hogy miért éppen akkor, azt Spengler sem tudja megmagyarázni. Azok magyarázatok, melyek a kultúra haldokló lelkéről beszélnek, és az antik, mitikus, a keresztény világra ugyan közvetlenül nem alkalmazhatóak, de mégis szépek, finomak, a transzcendenciát bizonyos szinten érzékeltetik, természetesen mások, mint a vulgárszociologikus magyarázatok, melyeket például a kizárólag durva materiális és ideologikus szempontot elismerő marxizmus kínál. Mégis úgy véljük, hogy a Spengleréhez hasonló magyarázatok azért születnek, mert a magyarázók a művészetet, a gondolkodást nem az igazságból, hanem a világból kiindulván az élet visszatükrözésének gondolják. Ha a művészet nem ábrázol jelentős embert, akkor arra a következtetésre jutnak, hogy az az életből is kiveszett.

Ha fordítva kezdünk gondolkodni, vagyis föltételezzük, hogy a gondolkodás, a művészet, a szellemi tevékenység szabad az étlettől, azaz nem belőle, hanem a 'semmiből' merít, illetve hozzá képest transzcendens, és inkább az életnek kellene tükröznie azt, ami a gondolkodásban, a művészetben végbemegy, akkor a magyarázat egészen más lesz. Egyébként így, és csak így kellene annak gondolkodnia, aki nem akarja a személyes szellemet, a kultúrát, az értelmes normát alávetni annak, ami vagy teljesen, vagy részben idegen tőle, mert az élet, még abban a szerencsés esetben is, ha az igazságra állított, és szellemi irányítás alatt áll, egyben személytelen gyakorlat is. Ha az alkotó a 'semmiből' alkot, ha szabad szellem, akkor ő dönti el szabadon, mit vagy kit ábrázol, és ha a hétköznapi, vagyis a közönségeségtől, a földhözragadtságtól, a szűk érdekorientáltságtól vagy a gondolkodás félénk beszűkülésétől nem mentes embert állítja a mű középpontjába (ahogyan Csehov esetében történt), akkor azon kell gondolkodnunk, mit jelent ez, mit akart az író vele kifejezni, vagyis mi ennek az értelme. Ha figyelembe vesszük, hogy a monista nagyregény abból a felismerésből indul ki, hogy nemcsak a kiváló keveseknek, hanem minden embernek szabadon kell gondolkodnia, úgy, hogy sem ne alkalmazza a személytelen közvetítést, sem ne igényelje azt, és ha értjük, hogy a nagyregény ezt a folyamatot, illetve a katarzishoz vezető utat úgy ábrázolja, hogy a tragédia (amelyben a katarzis kötelező) vagy a dráma (amely a katarzis elmaradását fájlatja) példáját követve középpontjába a hétköznapiaság fölé emelkedés, vagyis a gondolkodás szabadságának igényét állította, akkor a hős közepszerűsége, amelyet a

csehovi mű egyszerre mutat nem kívánatos, lehangoló jelenségnek és tudomásul veendő realitásnak, azt jelenti, hogy az író a gondolkodás szabadságának követelményét bizonyos szempontból még a nagyregénynél is egyetemesebbé teszi. De ebből nem következik, hogy a csehovi elbeszélés felülmúlja a nagyregényt, és új helyzetet teremtve annak kérdésfeltevéseit meghaladja. Ugyanis még a nagyregény banális vagy szellemileg eltévelyedő hőse – Emma Bovary vagy Raszkolnyikov – is a műfaj sajátosságából adódóan az emberiség előtt tornyosuló feladatok egészével kényszerül szembenézni, a csehovi hősök találkozása a személyes igazsággal viszont intim személyiségekre, illetve arra a kis körre korlátozódik, amelyben életük eseményei zajlanak. Az ábrázolás körének leszűkülését nem az írói érdeklődés korlátozottsága, vagy az alkotó tehetségének szerénysége magyarázza. Feladatát Csehov tökéletesen oldja meg, de a neki kijutó feladat maga szerényebb, mint az, amellyel egy emberöltővel előbb a nagyregény írójának kellett megbirkózni. Míg Tolsztoj és Dosztojevszkij a reneszánsz kezdeményezte arisztokratikus világkép válságát megtapasztalva, a világra szakadó tragikus katasztrófában belátja a létprobléma teljességét, Csehov éles szeműen fölismeri és szerényen elismeri, hogy az új, az intellektuális közvetítéstől eltekintő, a személyes igazsággal való közvetlen találkozást mindenki számára biztosító világkép körvonalai egyelőre nem bontakoztak ki.

Csehovot az olyan polgár szellemi sorsa érdekli, aki nem a vidéki arisztokratizmus szellemében, a kultúra ölén nevelkedett, mint az *Anna Karenina* hőse, a kultúratisztelő Levin, és aki nem a városi tisztességes polgári körben felnőtt, de a kultúrával szembeforduló, lázadó, mint Raszkolnyikov, a *Bűn és bűnhődés* hőse. A csehovi hős személyisége semlegesebb környezethez hasonult, olyanhoz, amelyet nehéz lenne egyértelműen tisztességesnek nevezni, de amelyről azt sem lehet mondani, hogy egyértelműen rossz lenne; olyan világ ez, ahol a morális szabályok nincsenek a szellemi szférával közvetlen kapcsolatban, de nem is váltak teljes mértékben mechanikussá, üressé. Az ilyen embertől egyelőre nem várható, hogy a katarzis megérintse, sőt, még a katarzis, a megvilágosodás elmaradásának tudatát hordozó drámai látásmód is csak ritka pillanatokban adatik meg neki. Amikor az utóbbi történik, lírai érvényű hőssel állunk szemben, aki, mivel amit sikerül elérnie, az a teljességhez képest nagyon kevés, szellemi tájékozódása ellenére mindig ironikusan is ábrázolódik. Amikor ez sem történik meg, akkor az ironikus hangvétel dominál, a líraiság, amely magát a kísérletet jelzi, háttérbe szorul, és az elbeszélés a távoli jövőbe irányuló reményeket fejezi ki. Az ilyen hőst, akihez már az Istenemberhez illő gondolkodás követelményével fordulunk, de aki, mint kiderül, még nem tud e követelménynek megfelelni, bár nem tűnik reménytelen esetnek, legplasztikusabban rövid, sokszor a befejezetlenség benyomását keltő novellában lehet ábrázolni.

Csehov, aki figyelmét az átlagemberre összpontosítja, Dosztojevszkijhez hasonlóan Gogol vonalát folytatja. Kezdetben Gogolhoz hasonlóan inkább szatíráíróként mutatkozik meg, de azt kell mondani, hogy a korai Csehovban nincs jelen a gogoli elkeseredés, a könnyeken keresztül nevetés, és hiányzik a gogoli drámaiság is. Hiszen Csehovot Dosztojevszkijhez hasonlóan nem a polgárosodás lehetőségei érdeklik, amelyek a hajdani Oroszországban csekélyek voltak, hanem az, ami a polgárosodásnak magának is a föltétele: a személyiségnek nem a világból, hanem a hozzá képest transzcendens és személyes Igazságból kiinduló kialakítása. Ehhez viszont idő kell. Így Csehov nem keseredik el, hanem vár és nevet, mert amit ábrázol, az itt és most mást nem érdemel. Az ábrázolt figura olyan súlytalan, hogy nemcsak élete, de halála is csak nevetést válthat ki ép eszű és ép lelkű embertársaiban. Hogyan is lehet másképpen reagálni arra, ha valaki halálos ijedtséget és bánatot érez azért, mert tüsszentett, és ezzel talán kényelmetlenséget okozott egy magasabb

rangú hivatalnoknak, és ha ez a valaki ijedségébe és bánatába belebetegszik és belehal? (A *csinovnyik halála*, 1880.) Azt kell mondani, hogy Gogoltól és Dosztojevszkijtől eltérően Csehov a magasabb rangú hivatalnokokat általában a direkt zsarnokság, erőszakosság vagy durvaság jeleitől mentesnek ábrázolja, ezzel hangsúlyozván, hogy a kishivatalnok félelmének nincs kézzelfogható oka. A csehovi csinovnyik nem azért fél, mert az élet, a mostoha körülmények megfélemlítették, hanem fordítva: az ő félelme miatt olyan félénk, szürke és jellegtelen az élet körülötte.

Ugyanakkor bármennyire emberhez méltatlanul súlytalan a csehovi kishivatalnok, egyelőre infantilisen ártalmatlan. Az író még nem látja, hogy a félénkség makacs dolog, hiszen a rabságnak, a belső szabadság hiányának a jele. Később, a 90-es években Csehov majd megmutatja, hogy a félénkség nem olyan ártatlan, nem olyan nevetséges dolog, mint vélünk. Hiszen a félénk ember nem mindig csak passzívan fél, hanem néha aktívan "védekezik" is az ellen, amitől fél, és ha valójában nincs mitől félnie, akkor bűnbakot keres magának, és azt kezdi gyűlölni. A *csinovnyik halálához* hasonló, de sokkal jelentősebb elbeszélés, *A tokba bújt ember* azt mutatja, hogy a félénkség, az állandó töprengés könnyen gonoszossággá, zsarnoksággá válik. A félénk görög-latin tanár, Belikov, annyira fél a fölötte lévőktől (akik egyébként erre semmi okot nem adnak), hogy följelenti azokat a kollégákat, akik viselkedése, modora (például az, hogy bicikliznek vagy hangosan beszélnek, nevetgélnek) esetleg nem tetszhet a hatalommal rendelkezőknek. Micsoda ironia, hogy éppen a szabadságot, függetlenséget abszolút értéknek tartó, a szabad görög poliszt létrehozó antik kultúrát tanító ember félénk, mint a kisegér, és gonosz, mint egy patkány vagy görény.

A 80-as években Csehov csak humoros elbeszéléseket ír, melyekben mindent kinevet, de nem azért, mert nincs szíve (ahogyan a kritika vádolta: hidegvérrel ír). Inkább a fordítottja igaz: Csehov ekkor elnézőbb a hőssel szemben, mint később. 1887 után váltás következik be Csehov írói munkásságában: véget ér a 'sok kis novella' korszaka, amelyeket leggyakrabban Antosa Csehonte néven satirikus folyóiratokban, vicclapokban publikált (ebben az évben még 65 elbeszélést ír, de a következőben csak kilencet). Az etűdök, rövid jelenetek, tréfás aforizmák, paródiák, anekdoták után születik meg az érett csehovi elbeszélés. 1889-ben megjelenik az *Unalmas történet*, amely az orosz értelmiség sorsával, szellemi arculatával foglalkozik. Kit is nevezünk értelmiségnek? A lapos, de elterjedt liberális felfogás szerint, amely mindig csak külső, tényszerű jegyekkel számol, az értelmiségi intelligens, vagyis tanult, kellő ismeretekkel rendelkező ember, tisztában van az elemi viselkedési szabályokkal, és foglalkozása is tipikus értelmiségi foglalkozás, legyen orvos, tanár, mérnök, jogász, stb. Hogy mindez mennyire nem elég az értelmiségi státusnak megfeleléshez, azt az *Unalmas történet* hősének, az öreg orvosprofesszornak a magánya bizonyítja. Bár olyan emberek veszik körül, akik tökéletesen megfelelnek a fenti követelményeknek (tudós kollégái, tanítványai vannak, a lánya konzervatóriumban tanul, a fogadott lánya színésznő), mégis rajta kívül senki más nem értelmiségi, hanem képletesen mondván csak az értelmiségi 'ruháját' viseli. Mert értelmiségi az, aki ért és értelmez, vagy legalább érteni és értelmezni szeretne, erre vágyik. Első pillantásra Nyikolaj Sztjepanovics mintha nem is igazi Csehov-hős lenne, hiszen látszólag nem átlagember: kiváló tudós, gondolkodó ember, híres professzor. A probléma viszont az, hogy maga a tudomány, amelyért Nyikolaj Sztjepanovics rajong, végső soron pozitivistá tudomány, amely például a tolsztoji hőst, a nem átlagember Levint, jogosan nem elégtí ki. Még akkor sem, ha a tudomány nem akarja általánosítani az emberi jelenséget, ahogyan ez a természeti jelenségek esetében szokás, hanem individualizálja az emberi eseteket, mint Claude Bernard (1813-78) francia orvos javasolta, aki a szintén orvos Csehovra és hősére nagy hatást gyakorolt. Mert ha a tudo-

mány nincs tisztában azzal, mi valóban emberi az emberben, nem tud a személyiségig eljutni, és számára minden tények, jelenségek, megfigyelések sokaságára hull szét, ahogyan a professzor esetében történik, amikor a bajok magyarázatát keresi, és értelmezni próbálja környezetét. Érdekességgé megjegyezhető, hogy Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek*-ben említi Bernard nevét. Mitya Karamazov, a modern pszichológia és orvostudomány személytelen, determinisztikus, sokszor kicsinyessé vált, létfelejtő gondolkodását Bernarddal azonosítja. Más kérdés, hogy a múlt századi pozitívizmus sem az élő Istent, sem az Igazságot, sem a személyességet, sem a kultúrát nem tagadta, csak úgy vélte, mindez nem a tudomány kompetenciájába tartozik, hanem a művészetébe vagy a teológiáéba. Mivel elvben nem tagadta a személyest és szellemi, az a tudománynak mintegy háttérét adhatta, és a civilizációs erőfeszítések nem mindig szakadtak el a hagyománytól, a kultúrától. De mivel - ahogyan annak idején Novalis mondta - idővel "az emberi kör szélesedett", és a tudománnyal olyan emberek kezdtek foglalkozni, akiknek a háttérben maradó tényező nem volt evidens, a személyes, a szellemi szempont lassan még a háttérből is eltűnt. Ezt tapasztalja Nyikolaj Sztjepanovics, amikor azon gondolkodik, miért annyira földhözragadt, fantáziátlan, tehetségtelen, kicsinyes és buta kollégája és utódja, aki semmit sem tud és semmi iránt nem érdeklődik azon kívül, amit a mikroszkópja alatt lát. Pedig tanult ember, jól nevelt, orvos, de nem értelmiségi, hiszen semmit sem ért és nem is akar megérteni.

A csehovi elbeszélés azt mutatja, hogy olyan emberek kerültek a tudomány és a művészet vonzáskörébe (amiről Kátyának, a fogadott lánynak a színészi pályán elszenvetett keserű kudarca is tanúskodik), akik erre egyáltalán nem voltak alkalmasak. Tudjuk, hogy a 20. században, Ortega y Gasset megfogalmazásával élve a tömegek lázadásának korában, a tudomány és a művészet is a tömegember kezébe került. Ezért nem maga a tudomány vagy a művészet volt a felelős, hiszen nem lett kevésbé igényes: egyszerűen arról volt szó, hogy a tudománnyal és a művészettel szembeni elvárásaink formája megérett a változásra. Korábban elegendő volt, ha a tudomány, a művészet a kulturális háttérét, hagyományban gyökerezettségét magától értetődőnek tekintette, most viszont az eltömegesedés veszélye, amit az elbeszélés hőse drámaian él meg, azt jelzi, hogy a gondolkodásnak meg kell újulnia, és már nem lehet arra számítani, hogy a világból, a dolgok immanens, személytelen létezéséből kiindulván is sikerül a személyes értékekről gondoskodni. Kiderült, hogy a műveltséget, az önállóságot, a szabadságot megízlelő, de hozzá fel nem nőtt 'új ember' semmit sem ért, illetve mindent félreért. A tömegember tudatában (hogy ki a tömegember, és ki nem, nem származása és nem anyagi helyzete bizonyítja) a nagyszerű, az emelkedett szellemi követelményt támasztó klasszika lapos realizmussá, földhözragadt naturalizmussá silányul, az emelkedett célokat maga elé tűző élet kisszerű érdekeket védő hétköznapi gyakorlattá degradálódik. A tudománynak és a művészetnek viszont nem áll módjában ez ellen hatásosan védekezni, hiszen *de facto* az sem a transzcendens és személyes Igazságból indul ki. Így lassan az új ember, a nyárspolgár látásmódja, ízlése, ítélőképessége kezdi az életet meghatározni. A nagy tudósok és nagy művészek kezdenek elveszni a féltetőségek, a tehetségtelen stilizátorok között.

A professzor tanítványai sem tanúsítanak eleven érdeklődést a jelentős kérdések iránt, csak azért tanulnak, hogy diplomát szerezzenek, nincs köztük senki, aki nem a professzortól várna témát a tudományos munkához, hanem maga mondaná meg, mi érdekli. Nyikolaj Sztjepanovics nem érti, mi ennek az oka, miért nem tudnak a mai fiatalok a tudományért úgy rajongni, ahogyan valamikor ők rajongtak. Miért nem látják jelentőségét, fontosságát? Nem tudja, hogy nem érzékelik a tudományban azt, amit annak idején ő még érzékelt benne, és a helyzet megváltozásához, az kell, hogy a tudomány más legyen, hogy

személyes üggyé váljon. Nem könnyű a régi, bevált, jelentős eredményeket hozó gondolkodásról leszokni, mely bár de facto nem a személyes és transzcendens Igazságból, hanem a világból indult ki, nem vesztette el kapcsolatát a transzcendens és személyes értékekkel (a dolgok alakulását ugyanis olyan emberek határozták meg, mint a professzor). Hiszen mint a középkorban, a hangsúlyt újra 'a testen átútó' transzcendenciára, és nem a transzcendencia által megnevesített 'testre', a világra kell tenni. És ráadásul úgy, hogy közben sem az Egyházra, sem az államra, sem más, személytelen közvetítést alkalmazó intézményrendszerre nem támaszkodhatunk (amint a középkor és az újkor tette), mert az intézmények is a tömegember kezébe kerültek, elgépiesedtek, a közvetítésre alkalmatlanná váltak. Pedig csak a régihez visszatérve, a régít megújítva, teljesíthetjük a reneszánsz nagyszerű programját, csak úgy szentelődik meg a test a transzcendencia által. Mert az embert felmagasztaló reneszánsz, a humanizmus megmutatta, hogy a személyes és transzcendens Igazság, az Isten, az emberhez képest nem transzcendens, hanem immanens, amit a középkor is tudott, de amit nem hangsúlyozott, mert elsődleges feladatának a 'göggös' barbár megszelídítését tekintette. Tehát, amikor 'középkoriasan', konzervatívan a testen átútó transzcendenciát, az Istent hirdetjük, nem középkoriasan, nem dualisztikusan a másvilághoz tartozó titokzatos lényt dicsérjük, hanem az emberben élő istent, az Istenembert, akinek a teste megszentelődött, és akinek az erőfeszítése által szentelődik meg a természet is.

Nyikolaj Sztjepanovics azért nem tud a gondolkodás szabadságának adományában részesülni, hanem csupán annak bizonyos jegyei mutatkoznak meg rajta, mert nem az új gondolkodást sürgeti, hanem a régít fájlatja. Ezt érzékeli Lev Szestov, az orosz egzisztenciálbölcsélet egyik képviselője. Rámutatva arra, hogy a csehovi mű hasonló Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című művére (Nyikolaj Sztjepanovics szintén a halála előtt kezd kínos kérdéseket feltenni magának), azt írja: "Gyakran egy középszerű, átlagos, banális ember a felismerhetetlenségig megváltozik, ha Ivanov vagy az öreg professzor helyzetébe kerül. Kiülköznek rajta a tehetség, a talentum, sőt, a zsenialitás jegyei is. Valaha Nietzsche tette fel a kérdést: lehet-e tragikus egy számár? Ő nem adott rá választ, helyette Tolsztoj gróf felelt az *Ivan Iljics halálában*. Ivan Iljics annak alapján, ahogy Tolsztoj bemutatta életét, középszerű, hétköznapi lény, azok közé tartozik, akik úgy élik le életüket, hogy elkerülnek mindent, ami nehéz és problematikus, csakis nyugalmmal és a földi lét kellemességeivel törődnek. Mihelyt azonban megérinti a tragédia jeges hidege, teljesen átalakul. Ivan Iljics életének utolsó napjai éppoly lebilincselőek, mint Szókratész vagy Pascal története. Egyébként megjegyzem, s igen fontosnak tartom, hogy Csehov mint művész Tolsztoj hatása alatt állt, különösen az utolsó Tolsztoj-művek hatása alatt. Ez azért fontos, mert ily módon Csehov »bűnének« egy része az orosz föld nagy írójára száll vissza. Azt hiszem, az *Ivan Iljics halála* nélkül nem született volna meg sem az *Unalmas történet*, sem az *Ivanov*, sem számos más jelentős Csehov-mű. Ez legkevesbé sem jelenti azt, hogy Csehov akár egy szót is kölcsönzött volna nagy elődjétől. Elegendő saját anyaggal rendelkezett, ilyen értelemben nem volt szüksége segítségre."

Azt kell mondani ugyanakkor, hogy a csehovi elbeszélés azért is más, mint Tolsztoj műve, mert végső soron nem a halál közeledte váltja ki a hősben a változást, vagyis nem az egzisztencialisták szerint szükséges határhelyzet révén kezd az ember valamit érteni. Egyszerűen arról van szó, hogy a Biblia szavaival élve eljött az ideje. Ezt a hős is észreveszi, amikor csodálkozik, hogy bár tudja, nemsokára meghal, nem gondol a halálra. Az elbeszélés végén Nyikolaj Sztjepanovics nem a tudomány megújulását sürgeti, hanem mindeért magát hibáztatja. Azt mondja, hogy amit csinált, abban nem volt Isten, az nem az Igazságra irányult. Ha eddig Nyikolaj Sztjepanovics túlbecsülte saját gondolkodásmódját és a

tudományt, most a másik végletbe esik, talán mert attól fél, hogy fogadott lányához válik hasonlóvá, aki látván az élet elsekélyesedtségét, szellemtelenné, banálissá, unalmassá és sokszor szennyezetté válását, de nem értve, miért történt, ami történt, és nem is keresve választ erre a kérdésre, azzal tölti életét, hogy mindenkiről csak rosszat mond, és ebben örömet leli. A csehovi hős tehát nem jut el a megértéshez, nem éli meg a megvilágosodás pillanatát, a katarzist. De nem mondhatjuk, hogy amihez eljut, az semmi. Félúton áll meg, és nem tudható, hogyan lesz tovább.

A csehovi elbeszélések 1895-ig úgynevezett objektív stílusban íródnak, ami azt jelenti, hogy a szerzői hang nemigen jelenik meg bennük. Az *Unalmas történet* fikciója szerint mintha a hős feljegyzéseiből tárulnának fel a tudomány és a hit problémáival kapcsolatos vívódásai. Úgy gondoljuk, azért van így, mert a csehovi pozíció ekkor még nem teljesen tisztázódott, az író még nem érzi magát teljesen szabadnak, még túl közel áll a hőshöz, akinek a figyelme túlságosan az élethez kötött és immanens. 'Cseppenként préseltem ki magamból a rabságot', – vallja be Csehov. Fél, hogy a hőssel túlzottan azonosul, tehát inkább magára hagyja, illetve kivonja magát az elbeszélésből. Így íródik híres elbeszélése, *A hatos számú kórterem* is, amely három évvel később született, és magán viseli a szahalini tartózkodás sötét árnyékát. (Csehov 1890-ben irodalmi sikereinek tetőpontján Szahalin szigetére utazik az ottani börtönviszonyokat tanulmányozni.)

Úgy gondolom, hogy az *Unalmas történet* hőseit hatalmába kerítő kétségbeesés a csehovi kétségbeesés volt; minél tovább telt az idő, az író is annál elviselhetetlenebbnek érezte a kisszerűen értelmetlen életet, és nem találta ennek magyarázatát. Sejtí, hogy gondolkodásában valamiféle homály van, de nem tudja ezt teljes mértékben eloszlatni. Mintha az ember élete végéig börtönbe lenne zárva, de nem tudja miért, és a bezártság már rémálommá válik. *A hatos számú kórteremben* Csehov újra és a korábbinál is plasztikusabban próbálja feltárni azokat az okokat, amelyek az életet olyan unalmassá és félelmissé teszik. A bezártság motívumai végigvonulnak a művön, vezérmotívummá sűrűsödnek, illetve azt a *víz alatti áramlatot* képezik, amelyet később, a 90-es években fedeznek fel a kritikusok Csehov drámáiban. *A hatos számú kórterem* szintén objektív stílusban íródott. Csehov két hőst mutat meg úgy, hogy nem igazán avatkozik a történetbe, mintha valahonnan kívülről figyelné 'szenvtelenül' a hősök útját, vergődését. A stílus, vagy inkább az ábrázolási mód a flaubert-i impassibilitére emlékeztet, egyébként a Csehov és Flaubert közötti rokonság szembevetendő. Azzal kezdtük írásunkat, hogy hősül Csehov az átlagembert választotta, aki csak formatisztelettel rendelkezik, de akit ez már nem elégít ki. (*A hatos számú kórterem* hősei már teljes mértékben megfelelnek ennek a megállapításnak.) Flaubert valami hasonló tesz, amikor a közönséges Emmát választja regénye hősnőjéül, és azt mutatja, hogy ehhez a személytelen formatisztelethez való ragaszkodása (amellyel a hősnő az értékekhez való személyes viszonyulást helyettesíti) akadályozza meg abban, hogy a közönségesség fölé emelkedjék. Bár Csehov lírai érvényű hősével szemben Emma erre képtelennek bizonyul, a regény, mint egész, mint mű, az impassibilité ellenére is azt sugallja, hogy a felszabadulásnak, a gondolkodási fordulatnak az alkotó (akinek ezt nyilvánvalóan sikerült elérnie, de aki vállalja hősnőjével a lelki rokonságot) intenciójának engedelmeskedve, feltétlenül meg kell történnie. Flaubert így a jövőt sürgető nagyregényt alkot. Csehov viszont e folyamat nehézségeire figyel, azt mutatja, hogy csak a kezdeteknél vagyunk, és ha pozitív irányú változás tanúi is vagyunk, az egyelőre csak epizód. Ezért Csehov műfaja az epizódyszerű novella lett, melynek fő jellemzője a befejezetlenség. E különbséget a nyugati és a keleti hagyományú keresztény kultúra közötti eltérés is magyarázza: a civilizációban feltétlenül bízó Flaubert hisz. Csehov, aki óvatosan viszonyul a civilizációhoz, csak reménykedik.

*A hatos számú kórterem* c. elbeszélés középpontjában két hős áll: az orvos, Ragin doktor, és az elmebeteg, Gromov. Az elbeszélés végén Ragin is elmebetegként a hatos számú kórterembe kerül, ugyanabba a piszkos, hideg szobába, végső soron egy cellába, ahová Gromov négy másik elmebeteggel együtt be volt zárva, és ahová Ragin olyan gyakran járt Gromovval beszélgetni. Úgy érezte, és ebben igaza volt, nincs a városban senki, akivel legalább beszélgetni lehet. Az elbeszélés Ragin átváltozását orvostól beteggé végső soron nem a környezet aljasságával, az orvos kolléga és volt barátja, a postamester intrikájának sikerével magyarázza. Csehov azt mutatja meg, hogy az aljasság, a butaság, az intrika csak azért arat sikert, mert Ragin doktor sem úgy viszonyul az élethez, az emberekhez, ahogyan kellene, mert gondolkodása eleve nem szabad. A sors iróniájának tűnik, hogy Ragin doktor éppen a szabad gondolkodást a legnagyobb értéknek tartó görög filozófiát, pontosabban a sztoikus filozófiát teszi meg saját félnék, a helyzetekhez kötött gondolkodása alapjának. Nem avatkozik bele az élet folyamatába, mindent magára hagy, nem igyekszik semmit megváltoztatni, és azzal áztatja magát, hogy valamikor úgyis minden kialakul, hiszen a civilizáció olyan progresszív folyamat, amely megállíthatatlan, és magától halad előre. Az embernek viszont – magyarázza magának Ragin – sztoikusán kell elviselnie az élet formátlanságát, fölösleges drága idejét arra pazarolnia, hogy valamit megváltoztasson, a gondolkodással, az olvasással kell foglalkoznia. Így az okos, művelt, jól nevelt Ragin doktor 'eltűri', hogy az általa vezetett kórházban vad viszonyok uralkodjanak, és Nyikita, az őr rendszeresen verje az elmebetegeket, a műveletlen, durva és gonosz orvos kolléga sarlatánkodjon, stb.

Gromov az ellenkezőjét állítja az ember rendeltetéséről, harcot hirdet minden ellen, ami itt és most rossznak tűnik. De mivel látja, hogy a rossz – nem lehet tudni, miért – sokkal erősebb, mint az ő lehetőségei, félni kezd, és a félelem üldözési mániába kergeti. Nemcsak attól fél, ami tényleg félelmetes, hanem szinte mindentől, magától az élettől is. Ragin doktor nem akar számolni azzal, hogy a mi keresztény kultúránk más, mint az antik görög kultúra, és emiatt, ami ott szellemi teljesítmény volt (pl. sztoikus filozófia), itt közvetlenül nem alkalmazható. A görög filozófus azért bízhatott az embertől különös erőfeszítéseket nem igénylő fejlődésben, mert a görög kultúra eleve elrendezett, megformált kozmosz volt (a káoszt, a tömegléteket, az 'óceánt', amely a görög kultúrát körülvette, e kultúra a 'boldog sziget' határain kívül hagyta). Az egyetemes keresztény kultúra, amely a formátlan tömegléteket is magában foglalja, a személyes erőfeszítésre, a személyes odafordulásra számít. Ragin doktornak igaza van abban, hogy személytelen intézkedésekkel nem lehet gyökeres változásokat elérni, legfeljebb enyhíteni lehet a helyzetet, abban viszont téved, amikor úgy gondolja, ha ezek az intézkedések eredménytelenek, akkor semmit sem kell tenni, csak a rossz iránt közömbössé válva várni kell. Ragin bálványozza a civilizációs folyamatot, és így szándéka ellenére lázadó polgárrá válik. A körülmények elleni harc jelentőségét eltúlzó Gromov szintén lázadó polgár. Az életet, a világot istenítő, annak magát félnéken alárendelő Ragin, és az azt szintén a legnagyobb 'úrnak' tartó, de vele reménytelen harcba lépő Gromov is saját félnék és felületes gondolkodásának áldozatává válik, és egyben az élet áldozatává, amelyet mindketten magára hagynak (az egyik a magánéletbe, a másik a betegségbe menekül) helyett, hogy valóban törődnének vele. A személyes szellemi erőfeszítéstől magára hagyott élet a gonoszság burjánzásának ideális talaja.

Bár a novella végéig sem Ragin, sem Gromov gondolkodása nem válik szabaddá, egyikük sem világosodik meg, részesül katarikus élményben, mindketten szükségét érzik az egymással való beszélgetésnek, vitának, és ez arra utal, hogy sem az egyik, sem a másik nincs megelégedve saját 'igazságával', mindketten érzik, hogy egészen másképpen kellene

gondolkodni. Ragin doktor akkor mond le végleg arról, hogy a sztoikus filozófiát a mi kultúránkra alkalmazza, amikor épeszű ember létére piszkos 'cellába', a hatos számú korterembe zárják, és Nyikita, aki eddig az alárendeltje volt, magát úrnak érezve, kegyetlenségében különös élvezetet találva, holtra veri. Amikor a sztoikusok a szenvedésről, a nélkülözésekről beszéltek, akkor a pompától és fényűzéstől való tartózkodásra gondoltak, de nem az emberi méltóság semmibevételére, melyet a civilizált társadalomban nem kell, és nem szabad elviselni. Ezért lát a bolonddát nyilvánított, megvert, megszegyenített, cellába zárt Ragin doktor halála előtti víziójában olyan erdőt, amelyben a büszke, szinte királyi megjelenésű állatok, a rénszarvasok szabadon száguldanak. És mennyire ironikus, hogy az állatok szabadok és méltóságteljesek, az ember viszont, aki nem számol az Isten képére és hasonlatosságára teremtettségével, az elementáris emberi jogoktól is megfosztja magát.

Kb. 1895-től kezdve a csehovi életműben változás történik. Csehov lemond az impassibilite ábrázolásmódról, mert újfajta hős iránt kezd érdeklődni, aki sokkal közelebb áll az íróhoz, akivel többé-kevésbé azonosulni tud. A lírai érvényű hősről van szó, aki már sokkal közelebb áll a katarzishoz, ahhoz, hogy új módon kezdjen gondolkodni, és a lírai hangvételű novellákról. E fordulatot *A diák* című elbeszélés jelzi, amely még 1889-ben született, és amelyet Csehov leginkább kidolgozott művének tartott. A mindössze öt lapnyi mű, melyből tulajdonképpen hiányzik a cselekmény, a szűzsé (semmi sem történik, egyszerűen nagycsütörtökön egy szeminarista diák, a vadászatról hazatérve, a mezőn tüzet lát, megmelegsik mellette, és két özvegyasszonynak felidézi a nagypéntek eseményeit), olyan szellemi távlatot villant fel, amelyben egy időskira kerülnek a keresztény kultúra születését jelentő események, és a mostani helyzet. Ami a tények szintjén semmi, az a gondolkodási, megértési szinten bizonyos értelemben Shakespeare teljesítményéhez mérhető. Hiszen itt az idő, amely Hamlet szavai szerint kizökkent, azáltal újra a saját medrébe kerül, hogy a diák megérti, ami oly régen történt (a feltámadás misztériuma), az most is folyamatban van, nem múlt el, nem szakadt meg. Amikor hazafelé tartva, az őt körülvevő formátlanlanság, sötétség láttán megijed, elkeseredik, hitét veszti, és értelmetlennek látja az egészet, akkor mint annak idején Péter apostol, megtagadja Krisztust, az Igazságot. A hit elvesztése, Krisztus, az Igazság megtagadása lelki fájdalmat okoz neki, mely megbánást vált ki belőle, ez viszont utat nyit ahhoz, hogy feltámadjon, újra megjelje őt. Krisztus megtagadása, a miatta érzett elkeseredés, elcsüggedése, hogy a dolgok nem úgy mennek, ahogy kellene, vagyis a földi javaknak, a civilizáció gyümölcseinek túlértékelése nemcsak a hőst rázza meg, hanem a két szerencsétlen özvegyasszonyt is, akiknek a diák Péter történetét elmeséli, és ez a hőst még inkább megerősíti abban a meggyőződésben, hogy van Igazság, és kell hinni. Az egyszerű asszonyok is képesek megérteni, hogy a baj nem annyira rajtunk kívül van, mint bennünk lakozik, ők is megbánást éreznek csüggedésük miatt.

*A kutyás hölgy* című novella, bár egészen más környezetben játszódik és látszólag egészen másról szól, szintén olyan hőst ábrázol, aki átlagember létére képesnek bizonyul a megértésig, a megbánásig emelkedni, ami a hit, az új gondolkodás megtalálásához vezet. Kezdetben Gurovot, a moszkvai értelmiséghez tartozó embert nem zavarta az élet értelmetlensége, banalitása, szellemtelensége, bár otthon feleségével nincs miről beszélgetni, nem szeretik egymást, nincs személyes kapcsolatuk, munkája sem érdekli, filológus létére banktisztviselő. A diák nagyon szegény, a civilizáció áldásaiból semmit nem élvező orosz falun él, és azt lehet gondolni, ha az élet egy kicsit formásabb lenne, nem ijed meg tőle, nem veszti el a hitét. Az elbeszélés tehát elvben nyitva hagyja a szociológus jellegű magyarázatok lehetőségét. Gurov viszont a főváros lakója, van pénze, klubba, szép éttermekbe jár, van háza, de az élet ürességét megtapasztalva a diákhhoz hasonlóan azt gondolja, hogy



itt soha semmi sem fog megváltozni. Így mindenféle kalandokba keveredik, amelyek inkább kellemetlenek, mint élvezetek, de amelyeknek nem tud ellenállni, mert az időt valamivel el kell tölteni.

A hölgy, Anna Szergejevna, fiatal vidéki asszony, Gurovval szemben nemcsak homályosan a tudatalatti szintjén érzékeli a szellemtől elszakadt, csak formálisan többé-kevésbé civilizált élet értelmetlenségét, fullasztó jellegét, hanem szenved is tőle, nem tud belenyugodni. Ahogy mondja, *élni* akar, és a Krímbe utazik, azt remélve, hogy ahová a fővárosi emberek járnak pihenni, ott az élet talán nem olyan kicsinyes, földhözragadt, mint vidéken. Gurov csak újabb kalandra vágyva kezd neki udvarolni, Anna Szergejevna észreveszi, mégis belemegy egy olyan kapcsolatba, amely nem kevésbé értelmetlen, mint eddigi élete. Ezt már a kapcsolat kezdetén mélyen és őszintén megbánja. Nem elsősorban morális szempontból ítéli el magát, hiszen a házassága annyira formális, annyira nélkülözi a személyes viszonyt, hogy házasságtörésről nehéz lenne beszélni, mert nincs mit megtörni. Amit mélyen megbán, hogy újra elfogadta a szellemtelenséget, a banalitást, újra az élet, a körülmények rabjává vált. Gurovot Anna a bűnbánó Mária Mágdolnára emlékezteti, lelkiállapota először idegennek, furcsának, egzaltálnak tűnik. Ugyanakkor látja, hogy ez nem póz, a fájdalma mély és őszinte. Megsajnálja, nyugtatni és szórakoztatni akarja, figyelmes hozzá és kedves. Anna Szergejevna még ezeket az átlagos, nem gonosz emberektől várható, szinte ösztönös gesztusokat is nagyra értékeli. Úgy tűnik neki, talán mégis rendkívüli emberrel találkozott, aki mint ő, maga is szenved a szellemtelenségtől, az ürességtől, és szellemi pozíció kialakítására vágyik. Ugyanakkor lelke mélyén tudja, hogy nincs így, és Gurovot, bár kedveli, sőt szerelmes is bele, nem az ő lelki-szellemi értékei, hanem fiatalsága, naivitása hatja meg, valamint a hosszú, meleg nyár, a semmittevés, a divatos pihenőhelyhez kötődő konvenciók befolyásolják, melyek szerint illik kalandokba bonyolódni, illetve a szép természet, a tenger, vagyis személytelen tényezők bűvölik el. Ezért a búcsú alkalmával Anna tudja, többé nem kell találkozniuk, nincs értelme a kapcsolatot folytatni. A nőnek ez nagy fájdalmat okoz, Gurov viszont csak enyhe szomorúságot érez: hát még egy kalandnak vége, mely ez esetben váratlanul kellemes volt.

Moszkvába visszatérve a szokásos, üres és banális életet folytatja, amit talán még jobban élvez, mint régebben. Ugyanakkor nemsokára csodálkozva fedezi fel, hogy nem felejtette el Anna Szergejevna. Alakja kísérti, néha szinte felbukkan előtte, és szebbnek, érdekesebbnek, kíváncsabbnak látja, mint Jaltában. Szinte elbűvöli, állandóan rá gondol, nem érti, mi történik vele, folyton róla akar beszélni. Amikor a klubban egy barátjának fel akarja tární, ami a szívében van, az semmit sem ért belőle, és azzal szakítja félbe Gurov vallomását, hogy a halról kezd beszélni, amit a klubban ettek, és ami nem volt elég friss. Barátja földhözragadtsága, üressége, banalitása megrázza Gurovot, Anna Szergejevnaival való kontrasztja azt mutatja neki, hogy azért szereti az asszonyt, mert szellemi vágy, szellemi igény testesül meg benne, az új gondolkodás, az új élet kialakulásának igénye, mely az ő lelkében is él, és amely rejtetten mindig is benne volt – mint ahogyan látenszen minden formatisztelő, a szellemet formatisztéletre nem cserélő, a szellem ellen nem forduló, azt nem gyűlölő, nem torz lelkű emberben lakik. Mert ez az igény most felbukkant a tudatalattiból, ahová a nyers élet elfogadása miatt szorult.

Gurov megkeresi Anna Szergejevna-t a vidéki városban, ahol férjével (akit a Krímben elkeseredetten lakójának nevezett) egy olyan házban él, amelyet a bezártság, a gondolkodás szabadságának hiányát szimbolizáló magas szürke kerítés vesz körül. Mindketten vállalják a szerelmet, maguk előtt és Isten, az Igazság előtt is, de nem az emberek előtt. Úgy érzik, senki nem fogja őket megérteni, tiszta és emberi érzésük, mely mindkettőjüket

megváltoztatta, nem fogja a szellemtelen környezetet megrázni és megváltoztatni. Egyesülésük csak az ő egyéni, részleges megoldásuk lesz, és mivel mindketten a szellem iránt elkötelezett emberek, ez a megoldás nem elégíti ki őket. Ugyanakkor azt kell mondani, hogy nemcsak a környezet, az élet, de elsősorban a hősök nem képesek arra, hogy a szellemi feladatra vállalkozzanak, hiszen csak *akarnak* mássá válni, teljes mértékben szakítani a régi étellel, a régi gondolkodásmóddal, régi félelmeikkel és rabságukkal, de nincs arról szó, hogy képesek is erre. Így például bár Gurov tudja, hogy Anna Szergejevna mély szellemi eredetű szerelmet érez iránta, és maga is szereti őt, azzal áztatja magát, hogy idővel a nő elfelejti, kibékül a szellemtelen étellel, vagyis nem engedi szabadon érvényesülni a benne élő léttapasztalatot. Ez a legnehezebb feladat, amely előtt állnak. Hogy meg fognak-e ezzel birkózni, azt majd az idő mutatja meg. Hiszen a csehovi hős csak azt tudja, hogyan nem szabad neki gondolkodni és élni, de hogy hogyan *kell* gondolkodni és élni, még nem tudja. Így a megbánás számára csak lehetőség, realizálását a csehovi lírai érvényű hős számára a jövő hozza meg.

1898-tól kezdve Csehov a színház iránt érdeklődik. Mi készteti arra, hogy élete vége felé oly szorosan összekösse vele művészetét? Talán az, hogy a csehovi novellában, amelyben olyan hőssel találkozunk, akinél az, amit szellemi tapasztalásnak nevezünk, a tudatalattiba szorult, nagyon nagy szerepet játszanak az erre a tapasztalásra utaló felhangok, akcentusok, részletek, fény- és az árnyjátékok, gesztusok, arckifejezések, hanghatások, mindaz, amit a jó színészi játékkal és színpadi eszközökkel még plasztikusabbá, még érzékletesebbé lehet tenni. A csehovi drámák hőse általában még messzebb áll az Igazságtól, mint a lírai érvényű hős. Saját súlytalanságát ő is érzékeli, ő is gyötrődik, szorong, de nem tudja, mitől, és szorongását általában félremagyarázza. Így *A sirály* hősnője, Nyina Zarecsnaja szorongásait kezdetben mostohaanyja szigorúságával magyarázza, aki sehova nem engedi, és nem akarja, hogy színésznő legyen, később viszont azzal, hogy a híres író, Trigorin, akibe beleszeretett, elhagyta, a színházi kudarcait pedig a közönség durvaságával. Ványa bácsi, az azonos címet viselő dráma főhőse azzal magyarázza kudarcait, hogy rokona, akiért feláldozta életét, buta pojácának bizonyult. *A három nővér* című dráma hősnői pedig azzal magyarázzák szerencsétlenségüket, hogy egy vidéki városban, és nem Moszkvában élnek, vagy azzal, hogy a testvérük, Andrej közönséges, durva lelkű nőt vett feleségül, aki végül a házukból is kizavarja őket. Így nem Moszkvába, de a szó szoros értelmében világgá kell menniük. Az utolsó jelenet már nem a házban, hanem a kertben játszódik, amelyben még a szétszóródás előtt megbújhatnak. Az utolsó csehovi drámában, a *Cseresznyéskertben* a hősök már a kertjüket is elvesztik, mely többé-kevésbé védte őket, ahogyan a szülői ház falai többé-kevésbé védeni szokták az embert a formátlan, kaotikus élet-től.

Valójában viszont nem a külső okok, a körülmények és véletlenek teszik őket szerencsétlenné, hanem az, hogy mindig behódnak a körülményeknek, azokat szinte bálványozzák. Nyina például annak a körülménynek hódol be, hogy véletlenül életében egy őt nem szerető, csak a nőknek ellenállni nem tudó író bukkan fel. Ványa bácsi annak, hogy a sors őt a 'nagy emberrel' (valójában egy professzori címmel rendelkező hólyaggal) hozta össze, Olga annak, hogy a tanári pályát elfogadta, bár a tanári munkát nem szereti, Mása annak, hogy egy idős és buta tanárának, aki feleségül kérte, félt nemet mondani, Irina annak, hogy neki Tuzenbachhoz, akit egyáltalán nem szeret, mivel nincs senki más, hozzá készülni menni.

A hősök a gondolkodásukban rejlő hibák felismerésétől eltávolító elfogadhatatlan magyarázatokat nem fetisizálják, vagyis érzékelik, hogy végső soron nem a körülményekről

van szó, ezért elvben nem zárják el magukat attól, hogy a valódi magyarázatot megtalálják. A líraiság lehelete tehát mindvégig rajtuk marad. De mivel pozitívan általában egy helyben topognak és szellemileg nem világosodnak meg, az irónia még inkább illik hozzájuk. Így a csehovi dráma néha az abszurdal határos, ezért az új csehovi poétika némely eljárása, például a valódi dialógusok hiánya (inkább párhuzamos megnyilatkozásokról van itt szó), mely abból adódik, hogy a hősök még saját magukat sem értik, a másikat pedig végképp nem, abszurd kulcsban is értelmezhetők.